

Ole Rein Holm og *Critica*

Kontekster og kriterier i teaterkritikkens barndom

Ole Marius Hylland

Abstract:

In this article I describe the very earliest phase of Norwegian theatre criticism by putting it into different contexts. The article argues that theatre criticism is something more and other than literary criticism, and that the history of theatre criticism is something more and something other than the history of literary criticism. More often than not, the history of theatre criticism has been written as an under-researched part of literary criticism's history. The vantage point for the article is the theatre critic Ole Rein Holm, and the journal of criticism he initiated, edited and wrote – *Critica*. The story of *Critica* and Holm shows how the history of criticism in general and the history of theatre criticism in particular depend on a combination of perspectives to make sense across an historical distance.

Keywords: Theatre criticism, history of criticism, Ole Rein Holm, *Critica*

Om forfatteren:

Ole Marius Hylland (dr.art.) er ansatt som seniorforsker ved Telemarksforskning. Han arbeider med kulturpolitisk og kulturhistorisk forskning, evaluering og utredning. Hylland har blant annet konsentrert seg om scenekunst- og museumsfeltet, og har også skrevet om kulturpolitikk for barn og unge, og kulturpolitikken historie. Han er kulturhistoriker med utdanning fra Universitetet i Oslo, med hovedfag i folkloristikk og doktorgrad i kulturhistorie. Hylland har vært prosjektleder for flere omfattende forskningsprosjekter. Blant disse er det treårige prosjektet Kultur for å delta, hvor Telemarksforskning arbeidet sammen med Drammen kommune om en nærstudie av kommunalt kulturarbeid. Han var også prosjektleder for det internasjonale prosjektet The Relational Politics of Aesthetics, som publiserte hovedresultatene i 2018. I 2017 ga han ut innføringsboken Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis (Universitetsforlaget) sammen med Per Mangset. Hylland har tidligere arbeidet som foreleser ved Universitetet i Oslo og som seniorrådgiver i ABM-utvikling (Statens senter for arkiv, bibliotek og museum).

hylland@tmforsk.no

Teatervitenskapelige studier 2019 © Ole Marius Hylland

Nummerredaktører: Ellen Karoline Gjervan og Ragnhild Gjefsen

Ansvarlig redaktør: Tor Bastiansen Trolie – tor.trolie@uib.no

Publisert av Teatervitenskap, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen

Bergen Open Access Publishing – <https://boap.uib.no/index.php/tvs>

ISSN 2535-7662

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY, <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Ole Rein Holm og *Critica*

Kontekster og kriterier i teaterkritikkens barndom

Innledning

Denne artikkelen er et bidrag til den norske teaterkritikkens tidlige historie.¹ Det er en historie som er lite utforsket og beskrevet, og som har kommet litt i skyggen av den mer allmenne litteraturkritikkens historie, som ofte den har blitt skrevet inn under.² Samtidig er det, som det vil argumenteres for i denne artikkelen, gode grunner til å behandle teaterkritikken som et separat område, med særlige kjennetegn, en egen utviklingshistorie og en egen type samspill med det kunstuttrykket den vurderer. Litteratur- og teaterkritikken deler nødvendigvis det skriftlige og språklige utgangspunktet, men de skiller lag når teksten gjøres performativ og publikumsrettet i en forestilling.

Artikkelen tar utgangspunkt i den aller første perioden for det vi kan kalle en norsk teaterkritikk, som på mange måter ble født med etableringen av det første offentlige teateret i Christiania i 1827. Et empirisk omdreiningspunkt for artikkelen er Norges første og i flere år eneste rene publikasjon for teaterkritikk – *Critica*.³ *Critica* ble lansert i 1829 og nedlagt allerede året etter. Redaksjon og skribent(er) var anonyme, men det dreide seg om Ole Rein Holm, skuespiller, trelastgrossist og Norges første teaterkritiker.⁴ Med det kortlivede *Critica* (1829–1830) fikk Norge en egen publikasjon kun dedikert til vurdering av scenekunst. I tiårene etter *Criticas* nedleggelse ble flere tidsskrift for teateromtale og -kritikk etablert, men de var alle som en av det kortlivede slaget.⁵

I det følgende skal både *Criticas* kritikk og den sammenhengen denne kritikken inngikk i analyseres. Kritikkens sammenheng, dens samtidige kontekst, inkluderer et biografisk element, siden kritikken både i *Critica* og i andre publikasjoner i samme periode (bl.a. *Morgenbladet* og *Christianias Aftenblad*) er knyttet så tett til én person – Ole Rein Holm. Rein Holm er en lite omtalt figur i norsk litteratur-, kritikk- og teaterhistorie, men samtidig en sentral aktør i denne formative fasen for den norske teaterkritikken. Rein Holm inngikk også (som han på ingen måte var alene om) i en langvarig verbal feide med Henrik Wergeland, som var en svært aktiv kritiker av Holms kritikkvirksomhet. Denne feiden og personstriden vil også vies oppmerksomhet i denne teksten, fordi den eksemplifiserer denne periodens sterke preg av *ad hominem*-argumentasjon og med det hvordan kritikkens subjekt og objekt samhandler tett.

I tillegg til å rette oppmerksomheten mot en underforsket del av norsk kritikkhistorie, er en ytterligere ambisjon med denne teksten å illustrere hvordan en analyse av kritisk praksis på nærmere to seklers avstand nødvendigvis blir *uren*. Den må nødvendigvis kombinere det anakronistiske og det synkronistiske; ettertidens analytiske etterpåklokskap og ambisjonen om å forstå kritikken og kritikerne slik disse fremstod i sin egen samtid. Med et begrep fra Reinhart Koselleck kan vi kanskje omtale dette som en samtidig usamtidighet.⁶ Dette lett paradoksale begrepet betegner en analytisk innfallsvinkel der man på den ene siden anerkjenner det unike ved tidspunktet, det samtidige og synkrone. På den andre siden anerkjenner man tidspunktets plassering i en diakron, lineær tid, fylt av elementer som best kan forstås som ledd i et tidsforløp.

I innledningen til *Norsk litteraturkritikkens historie 1870–2010* kan vi lese følgende refleksjon om studiet av kritikkhistorie: «Litteraturkritikkens historie kan utforskes som en del av litteraturhistorien, den politiske historien, estetikkhistorien, idéhistorien eller presse- og mediehistorien, eller også som et stykke sakproshistorie».⁷ Dette gir intuitivt mening og poengterer de mange innganger man kan anlegge på teksthistoriske studier. Spørsmålet er imidlertid hvor lett det er i ettertid, og kanskje særlig for den perioden vi her skal belyse, å skille disse historiene og perspektivene fra hverandre i praksis. Dette er langt på vei *før* differensieringens tid, i den sosiologiske betydningen av begrepet, altså at samfunnsfeltene i økende grad skilles fra hverandre.⁸ Denne pre-differensierte tidsalderen viser seg blant annet på mikronivå; på aktørnivå. En nøkkelfigur for 1830-tallets offentlighet, Henrik Wergeland, tilhører for eksempel alle disse historiene. Perioden som *Critica* og den tidligste teaterkritikken inngår i er preget av små forhold, *polyhistorer*, stridbarhet og skarp, subjektiv kritikk, ofte kombinert med meta-kritikk. Dette gjør for det første at et visst biografisk perspektiv virker uunngåelig, og for det andre, at kritikkhistorien uvegerlig blir inkludert i flere av de bindestreks-historier som nevnes av Furuseth og Vassenden. Dette er også tilfellet i denne artikkelen, hvor både det biografiske og i bred forstand det kulturpolitiske spiller en rolle i den kritikkhistoriske fremstillingen.

Et annet moment er i hvilken grad det gir mening å beskrive dette som *norsk* teaterkritikk innenfor en *norsk*, nasjonal offentlighet. Som kjent var den norske selvstendigheten, både statsborgerlig og kulturelt, begrenset på dette tidspunktet. Norge delte monark med Sverige, og den kulturelle offentligheten var sterkt preget av utenlandske impulser. I samleverket *Kritikk for 1814* har redaktør og forfattere eksplisitt behandlet den tidlige kritikken som en del av en felles dansk-norsk litterær offentlighet.⁹ En av grunnene kan være at tidlig kritikk- og litteraturhistorie har hatt en nasjonalromantisk og nasjonalistisk slagside, som gjør kritikkhistorien blind for den dansk-norske felleskulturen og den litterære diskursen i *helstaten*. Ytterligere en grunn kan ligge i et svakt utviklet norsk forlagsvesen, som blant annet gjorde at norske forfattere også lenge etter 1814 ga ut sine bøker på danske forlag, med Gyldendal som det sentrale forlaget. Mottagelsen og kritikken av danskpubliserte norske litteraturen ble dermed også i stor grad både dansk og norsk. Dette illustrerer det tette båndet mellom institusjonshistorie og kritikkhistorie – kritikken forholder seg nødvendigvis til de eksisterende institusjoner for produksjon og distribusjon av kunstuttrykk, enten disse er forlag, teatre, museer eller orkestre. Av flere grunner er det imidlertid større grunn til å anlegge et nasjonalt perspektiv på 1820- og 30-tallets teaterkritikk enn det er for den før-eidsvoldske dansk-norske litterære kritikken. For det første finnes det tydelige trekk av en viss nasjonal oppvåkning; en viss nasjonalkulturell selvbevissthet, på dette tidspunktet. Dette skulle blant annet bli synliggjort i diskusjoner om forholdet mellom det danske og det norske språket på teaterscenen. For det andre er institusjonsavhengigheten for scenekunsten en annen enn for litteraturen, og etableringen av et teater i Christiania i 1827 gjorde en nasjonal teaterkritikk og tilhørende offentlighet høyst aktuell.

Denne artikkelen undersøker hvordan den estetiske vurderingen av scenekunst i teaterkritikkens barndom blir formulert og i hvilke diskusjoner denne kritikken inngår. Hvilket forhold mellom kunst og kontekst er viktige i disse vurderingene? Etter en innledende beskrivelse av teaterkritikkens tidlige historie, presenterer jeg noen trekk ved tidsskriftet *Critica* og den samtiden det var en del av, samt hvordan *Criticas* kritiker Rein Holm ble kritisert av Wergeland. Deretter kommer en kort gjennomgang av det aktuelle repertoaret ved Christiania Theater, før jeg går

nærmere inn på den konkrete kritikken i *Critica*. Avslutningsvis og oppsummerende diskuteres spørsmålet om historien om *Critica*, Rein Holm, Wergeland og Christiania Theater har verdi for den bredere kritikk- og teaterhistorien, eller om det fremstår som et rent kuriøst tidsbilde. Det bør fremgå at forfatteren av denne artikkelen heller mot det første.

Teaterkritikk og norsk kritikkhistorie

Norsk kritikkhistorie begynner forsiktig på siste halvdel av 1700-tallet, slik den for eksempel er dokumentert av *Norsk litteraturkritikks historie*, som setter sitt startår til 1770.¹⁰ Den samme startperioden finner vi også i kritikkantologien *Norsk litteraturkritikk 1770–1890*.¹¹ Den som blant annet av Christophersen blir omtalt som «vår første litteraturkritiker», er forfatter, musiker og kritiker Claus Fasting, som var redaktør for *Provinzialblade* fra 1778 til 1781.¹² I samme periode finner vi den publikasjonen som etter alt å dømme utgjør starten på den danske, alternativt dansk-norske, teaterkritikken, nemlig tidsskriftet *Den Dramatiske Journal*, publisert mellom 1771 og 1773.¹³ I antologien *Kritikk før 1814*, finner vi samtidig flere analyser som eksplisitt eller implisitt utfordrer den tidligere kritikkhistoriens kronologi, eller det som omtales som «kritikkhistorisk kanondannelse».¹⁴ Hvorfor utelates for eksempel Peter Fredrik Suhms litterære anmeldelser i *Tronhiemske Samlinger*, spør Tjønneland, anmeldelser som ble publisert ti år før Fastings. Det mer enn antydes at det er en nasjonalistisk hjemmeblindhet som har gjort at nordmannen Fastings danskpubliserte kritikk har blitt fremhevet fremfor dansken Suhms norskpubliserte kritikk.

Selv om det finnes eksempler på teaterkritikk i den dansk-norske helstaten i hvert fall tilbake til *Den Dramatiske Journal* i 1771, vil jeg argumentere for at det er først når et teater blir etablert i Christiania i 1827, at vi kan snakke om en norsk teaterkritikk. Teaterkritikken og teaterproduksjonen utgjør først på det tidspunktet det vi kan kalle en integrert offentlighet; en offentlig teaterdiskurs for Christianias borgerskap. Allerede i oktober samme år som teateret blir etablert, blir bladet *Christianias Aftenblad* lansert, som blant annet inneholder kritikk av den nyopprettede teaterets oppsetninger.¹⁵ En sentral anmelder i bladet er Ole Rein Holm, som vi skal høre mer om straks. I det kortlivede aftenbladet, allerede nedlagt i 1828, kan vi blant annet lese i aller første nummer en skarp kritikk av teateret, under tittelen «Om den dramatiske Kunst i Norge». Her skriver blant annet den anonyme skribenten: «Skuespilkunsten har hidtil her i Landet været ført øvet av Dilettanter, og Trangen til et offentligt Theater i Norges Hovedstad har derfor saa meget mere levende været følt av Kunstens Yndere».¹⁶ Det nye teateret har derimot ikke stått til forventningene: «det trænger desværre til en fuldkommen Omkalfatring, forinden, det kan egne sig til at blive Underholdning for et dannet Publikum».¹⁷

T. Blanc har beskrevet den første tidens forhold mellom teater, teaterkritikk og teaterdiskusjon slik:

Theatret var et velkomment Thema til Drøftelse for de Skrivelystne. Polemiken florerede derfor paa hin Tid i Hovedstadens Aviser, som foruden de sædvanlige Recensioner over Theatrets Forestillinger, jævnlig indeholder spaltelange Artikler, der med Overskrifter som: «Noget om Kritiken», «Om Theaterkritik», «Bemærkninger angaaende Theatret» og lignende i en til dels meget docerende Tone giver de bestaltede og ubestaltede Theaterrecensenter Belærelse om Kritikens rette Aand og Væsen, om om hvorledes en god Theaterkritik skal skrives.¹⁸

Et unikt eksempel på hvilken polemikk teaterkritikken kunne avstedkomme, finner vi i en pamflett som ble publisert av skuespilleren Erik Christian Müller i 1828, under tittelen *Critiker i Christianias Aftenblad, prøvede ved Anticritiker af E. C. Müller, forhen ved det strømborgske Theater. En Udsigt over en Deel Gallimathias i noget Criticasterie i Mai og Juni*¹⁹. Müller var en dansk skuespiller som var ansatt ved Christiania Theater, og han følte seg åpenbart urimelig kritisert for sine rolleprestasjoner ved teateret. Müllers pamflett er en systematisk tilbakevisning av kritikken mot ham, formulert gjennom *Anticritiker*, der han kritiserer kritikken av sitt skuespill; en kritikk som han oppfatter som urimelig, urettferdig og sårende. «Recensenterne svømme nok saa kunstig frem i deres eget Galdeoceano», skriver han.²⁰ Samme år som Müller publiserte disse antikritikkene, ble altså *Christianias Aftenblad* nedlagt og et annet organ for politisk og (litteratur)kritisk diskusjon så dagens lys: *Nyeste Skilderie af Christiania og Stockholm* (1828–1832). Og året etter ble *Critica* lansert. Det var en aktiv og omskiftelig tid for den publiserte kritikken.

Den kritikkhistoriske forskningen som behandler teaterkritikken som et separat tema er svært sparsom, med noen unntak i artikler fra Knut Ove Arntzen²¹ og Roderick Rudler.²² Den manglende tradisjonen for slik forskning er påfallende, og kan kanskje delvis forklares med teaterkritikkens faglige plassering mellom en litteraturhistorisk og en teatervitenskapelig stol. Det er, som nevnt, flere grunner til å behandle teaterkritikken, også kritikkhistorisk, som noe mer og noe annet enn litteraturkritikken. Teater, også i sin dramatiske, tekstbaserte form, er *performativt*, og nødvendigvis en annen kunstart enn litteraturen. Scenekunst er multimedial og multisensorisk (lyd, dans, musikk, tale, gester, kostyme, scenografi), og den er ofte en kunstnerisk fortolkning av et allerede eksisterende verk – den dramatiske teksten. Utgangspunktet for teaterkritikken er derfor et ganske annet enn for litteraturkritikken. Teaterkritikeren har et svært bredt arsenal av elementer å plukke fra for å bygge sin vurdering – fra dramatikerens kunstneriske intensjon til birollens kostyme.

Teaterkritikken kan også tillegges en annen *funksjon* enn litteraturkritikken, for eksempel i forholdet mellom det private og det offentlige. Atle Kittang skriver for eksempel det følgende om *litteraturkritikken* på 1800-tallet: «som offentlig tilgjengeleg kritikk i aviser og blad transformerer bokmeldinga eller det litteraturkritiske debattinnlegget mellom lesar og verk til relasjon i eit borgarleg kommunikativt univers. (...) den litterære kritikken [er] vilkåret for at litteraturen kan bli gjenstand for ein resonnerande debatt mellom frie borgarlege individ».²³ På lignende måte sies det i innledningen i *Norske litteraturkritikks historie* at «litteraturkritikken er en sentral utvekslingssone mellom privat og offentlig sfære».²⁴ Slike utsagn gir langt fra like god mening for teaterkritikken, av det enkle faktum at det er det nettopp er uttrykkets *offentlige* karakter kunstuttrykket defineres av. Med andre ord skal ikke kritikeren formidle mellom en privat leseropplevelse og en offentlig litteraturdiskurs. Hun binder snarere to former for offentlighet sammen, eller skaper en kritisk offentlighet gjennom å drøfte teaterkunstens performative offentlighet i tidsskrifters og avisers publiserte offentlighet.

Ole Rein Holm og Henrik Wergeland

Disse offentlighetene var i de første tiårene av 1800-tallet i Christiania mer eller mindre befolket av de samme *usual suspects*, blant annet Ole Rein Holm (1795–1832). Rein Holm var sønn av trelasthandleren og grossererener Ener Holm og tok over ansvaret for virksomheten etter farens

død i 1817. Som trelasthandler reiste han jevnlig utenlands, og «hans egentlige Hovedstudium hjemme og paa Rejser i Udlandet var dramatisk Kunst».²⁵ Rein Holm var en teatermann både som publikum, utøver og kritiker. I teaterkritikkene henviser han jevnlig til teaterkunst han har opplevd utenlands, f.eks. i Paris, og han var en aktiv amatør i *Det Dramatiske Selskab* i Christiania. Etter trelasthandelens konkurs i 1826 fikk han mer tid til å dyrke interessen for teater. Høsten 1827 begynte han å skrive kritikker for *Christianias Aftenblad*, og etter at denne avisen gikk inn året etter, startet han altså sitt eget teatertidsskrift, *Critica*. Etter at også denne publikasjonen gikk inn i 1830, fortsatte han å skrive teaterkritikker i *Morgenbladet*. I 1831 var han i en kort periode ansatt som skuespiller ved det teateret han så ofte hadde oppsøkt og kritisert. Denne karrieren var kortvarig, og Rein Holm døde i 1832. Det er få kilder til informasjon om Rein Holms liv og virke, men om man leser disse i sammenheng, får man et inntrykk av en mann som endte sitt liv som alkoholisert og skandalisert. I en forestilling i mai 1831 skal han for eksempel ha blitt pepet ut da han møtte opp «ganske alkefuld» på scenen».²⁶

Henrik Wergelands første biograf, skrev om ham at vi må «regne ham det til Fortjeneste, at han mere end nogen anden bidrog til at holde Spliden og Uroen gaaende».²⁷ Dette gjaldt også diskusjoner med Ole Rein Holm. Rein Holm publiserte vanligvis sine kritikker signert med bokstaven R. Det var mer regel enn unntak at innlegg ble publisert anonymt eller pseudonymt, noe som nødvendigvis kunne føre til en usikkerhet om hvem kritikken skulle rettes mot. En usikkerhet om pseudonymene R. og *Ingen* var en og samme person, altså Ole Rein Holm, har for eksempel blitt videreført i mer enn hundre år, og både i Norsk Forfatter-Lexicon²⁸, Blanc²⁹ og hos Rudler³⁰ oppgis dette som å være en og samme person.³¹ *Ingen* var imidlertid en av signaturene til Chr. R. Hansson. Wergeland kommenterte forholdet mellom disse to signaturene i et par vers i april og mai 1829 i *Morgenbladet*. Han skriver, anonymt: «Er R. og Ingen vel den Samme?/ Jo, som du vil; thi Ingen er/ Gjengangeren af R./den ækle Røg af R's udslukte Flamme.»³²

Han følger dagen etter opp med et vers som gjelder R., altså Rein Holm, mer spesifikt. Under overskriften «Et Ønske», står: «Gid ved et Trylleslag/ vi Alle kom til England end i dag!/ R's Recensioner maatte da sig holde/bag Newgates Volde.» Newgate viser altså til det viktigste fengselet i London, der blant annet dødsdømte ble fengslet og henrettet offentlig. I et innlegg i *Morgenbladet* dagen etter, 1. mai 1829, skriver R. at den anonyme forfatteren av et sarkastisk dikt som kritiserer R. kan henvende seg til utgiveren av avisen, for å vite navnet til R., og for å få et klokkeslett for et møte der de to kan gjøre opp seg imellom.³³ To dager etterpå kunne det avislesende publikum i Christiania lese følgende erklæring i *Morgenbladet*, der de erklærte tvisten for avsluttet:

Undertegnede finder sig herved beføiede til at erklære, at den forønskede personlige Sammenkomst, som jeg, R., attraaede, har fundet Sted, og at de fornødne Oplysninger og Erklæringer fra begge Sider ere afgivne, saaledes, at vi ønske at Publicum vil ansee den hele Tvistighed for endt, ligesom vi selv ansee den for det.³⁴

Året etter skriver Wergeland en svært kritisk og sarkastisk slakt av en farse som Rein Holm selv hadde skrevet, *Bostonspillet*. Her skriver han på umiskjennelig Wergelandsk vis hvordan forfatteren, som ikke nevnes ved navn, har vist uforskammethet ved «at blotte denne Forstands-, Smags- og Sædelighets-Bete [-mangel] for Almeenheden», at det er preget av «Flauhed, Dorskhed

og Dumhed», og at det ikke finnes det ord i språket som kan gi uttrykk for «det Begreb om aandig Klodsethed, aandig Uselhed, som opfylder vore smaae Tankehvælvinger ligesom med en qvalm, uhyre Taage, der synes at ville omridse sig til en latterlig Narreskikkelse af den personliggjorte Dumhed». ³⁵

Wergeland kritiserte sine opponenter i de fleste genre. I 1834 publiserte han *Digte. Anden Ring*, med dikt som var skrevet over flere år. Her finnes dikt både til den levende og den døde Rein Holm. Diktet «Til en Furten Ven» innledes med linjene «Hør Tiden ruller, Rein!/Vi rulle med/som Saugspaan med Floden afsted», og har etter alt å dømme Rein Holm som mottager. ³⁶ I flere av diktene figurerer karakteren «Adam-Rein», og i det siste verset i diktet «Sorgens skratt» skriver Wergeland noen linjer som er tolket som et hilsen og et farvel til avdøde Rein Holm: ³⁷ «Adam-Rein, tilsidst Du svingte / Dig ifra den falkevingte / Sorgens Aand i dine Fjed: / den, som jamred sit "afsted!", / til den selv ei fulgte med. / Dig nu tvende stjerneøj'de / Serafiner i din Høide / følge trolig: Fryd og Fred». ³⁸

Etter å ha inngått i en serie disputer i poesi og prosa, skrev Wergeland til slutt en nekrolog over sin avdøde motdebattant og venn, som han sendte til Henrik Bjerregaard for å be ham få den publisert i *Morgenbladet*. Nekrologen ble aldri publisert. Han tilføyer samtidig en angrende etterskrift i brevet, og sier at faren, Nicolai, synes det var upassende å skrive om noen som døde «in delirio tremente», altså i alkoholisk delirium ³⁹. Reins Holms venn Conrad N. Schwach publiserer imidlertid et minnedikt om ham, hvor han antyder noe om «Manddomsaldrens glædeløse Aar». ⁴⁰ I Schwachs håndskrevne *Erindringer af mit Liv* finnes også, så vidt vites, den eneste eksisterende avbildningen av Rein Holm, i form av en silhuett som er sendt Schwach i et brev fra Holm ⁴¹ (se fig. 1).



Fig. 1. Silhuett av Ole Rein Holm, limt inn i originalhåndskriftet til Schwachs *Erindringer af mit Liv*.

Tiden, teateret og tidsskriftet

Da *Critica* ble lansert i 1829 var altså både norsk teaterkritikk og norsk scenekunst, i hvert fall i sin institusjonaliserte form, i sin spede barndom. Privat teatervirksomhet hadde samtidig vært drevet siden andre halvdel av 1700-tallet. Ved inngangen til 1800-tallet var den virksomheten som ble bedrevet i de mange *dramatiske selskaperne*, den viktigste formen for scenekunst i Norge. I disse selskapene ble det innstudert og satt opp skuespill for den private forlystelsens skyld. Enkelte av disse selskapene var svært aktive, og noen satte opp egne bygninger for visninger, f.eks. i Oslo, Bergen, Trondheim og Fredrikstad. ⁴² I hovedstaden kom det første teateret som ble omtalt som et *offentlig* teater, med det teateret som ble opprettet av den svenske skuespilleren Johan Peter Strömberg i 1827. ⁴³ Strömberg hadde siden 1810 hatt et privilegium for å drive teaterdrift i

Christiania, men løste først inn privilegiet med opprettelsen av dette teateret i 1827. I tillegg til begrepet offentlig, var også begrepet *privat* teater i bruk, slik vi ser av Fig. 2, som er et utsnitt av et bykart⁴⁴ over Christiania fra 1827:



Fig. 2. Utsnitt av bykart over Christiania fra 1827, *Plan over Christiania Bye og en Deel av Forstæderne*.

Som vi ser ligger «Det offentlige Theater» i krysset mellom (dagens) Teatergaten og Akersgata, mens det er en bygning merket med «Privat Theater» i Akersgata. Dette er lokalene til *Det Dramatiske Selskab*, som ble etablert i 1780.⁴⁵ Strömbergs teater ble åpnet 30. januar 1827. På åpningsforestillingen spilte man et stykke av den på det tidspunkt svært populære dramatiker August von Kotzebue, i tillegg til noen dansenumre.⁴⁶ I *Morgenbladet* dagen etter åpningen av teateret ble følgende rapportert:

Igaar gaves den første Forestilling paa Christianias første offentlige Theater. En stor Mængde Mennesker, kjørende og gaaende, strømmede op ad Grændsen, for at deltage i denne Nyhed. Igjennem fire forskjellige Indgange blede Pladserne, der kunne rumme 1000 Personer, hurtigen besatte.⁴⁷

Det fantes med andre ord allerede fra første forestilling en viss offentlighet for teatervirksomheten. Teateret og forestillingene ble omtalt også i *Christianias Aftenblad* (1827–1828) og forestillingene ble annonsert i bl.a. *Den Norske Rigtidende* og *Christiania Intelligentsedler*. *Critica* ble etablert i kjølvannet av nedleggelsen av *Christianias Aftenblad*, hvor Holm skrev omtaler av teaterforestillinger.⁴⁸ Holms nye teaterblad utkom i 22 numre mellom november 1829 og mai 1830. Det ble redigert og skrevet i sin helhet av Ole Rein Holm, som nokså motvillig kom frem til at bladet måtte legges ned etter et halvt års drift. I avslutningsartikkelen i det siste nummeret av bladet forklarer han at han har følt seg urettmessig motarbeidet og at hans *Critica* har blitt «plaget af Spyfluer og Bræmsen». Han avslutter med å skrive at:

[...] vi have desværre ikke erholdt den Opmuntring, som vor redelige Bestræbelse, efter vor Formening, retteligen kunde have fortjent; men tværtimod have vi være udsatte for alskens Feider og Personligheder fra umodne Dommere, der have gjort det til Pligt for os herved at nedlægge Pennen, som vi ikke mere, paa nogen Anonyms Opfordring optage.⁴⁹

Dersom vi ser på repertoaret for teateret i den aktuelle sesongen for *Critica*, 1829–1830, finner vi en overvekt av lystspill og komedier.⁵⁰ Rundt halvparten av stykkene kan plasseres i disse kategoriene, inkludert fire ulike komedier av Holberg. Shakespeare er representert med én oppsetning (*Hamlet*). Rundt en tredjedel av stykkene er skrevet av danske eller dansk-norske forfattere (Holberg, Oehlenschläger, Wessel osv.), og rundt 30 prosent av tyske dramatikere. Det er lite i listene over forestillinger som vi kjenner igjen fra det i etterkant kanoniserte teaterrepertoaret, med unntak av *Hamlet* og Holberg.

Criticas kritikk

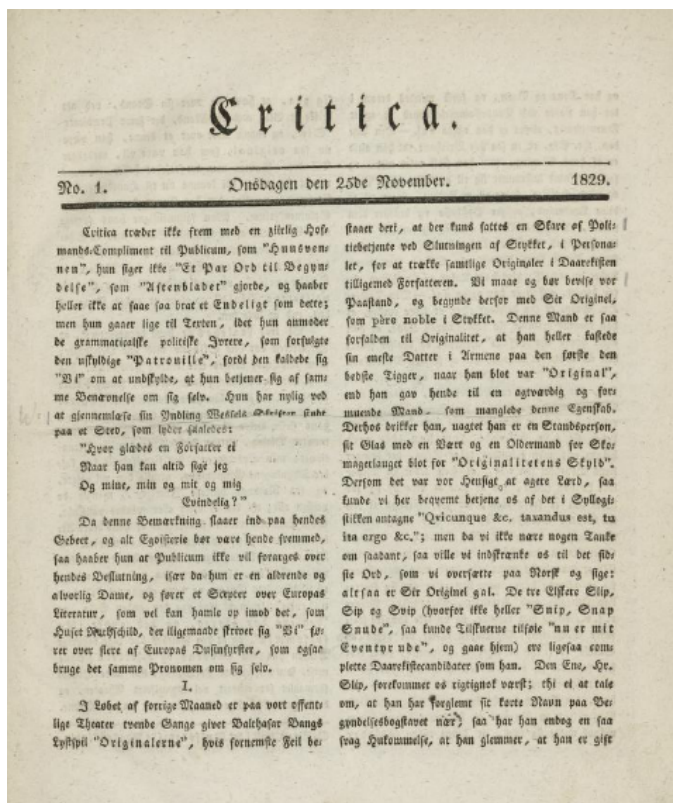


Fig. 3. Tittelsiden til *Critica*s første utgave.

Den første utgaven av *Critica* kom 25. november 1829, og i de første setningene blir tidsskriftet omtalt som en «aldrende og alvorlig Dame», som «fører et Scepter over Europas Literatur».⁵¹ Det bes dermed rituelt om unnskyldning for at kritikeren/tidsskriftet omtaler seg selv som «Vi».

Kritikken i *Critica*s ulike utgaver er en kritikk som er omstendelig og systematisk, og som er preget av en tydelig kritikerstemme. Kritikken er både personrettet og teknisk, samtidig som den er formulert med en eksplisitt omtanke for utviklingen av teateret og teaterkunsten som sådan. Det personrettede finner vi i detaljerte og systematiske omtaler av styrker og svakheter ved skuespillernes evner, men også i omtaler av deres mer personlige motivasjoner. I en kritikk av

lystspillet *Fugleskydningen*⁵² stilles det for eksempel spørsmål om en viss skuespiller har mistet motivasjonen og varmen i spillet sitt: «vi maae derhos beklage hos Hr. Berg at have savnet det fornødne Liv, som overhoved, at denne i sin Tid meget lovende Kunstner, senere synes at have tabt den Varme for sit Fag, som han da besjæledes af.»⁵³ Kritiker Holm tillater seg å spekulere på årsaken til dette, og undres om det kan skyldes at Hr. Berg har blitt nedslått av besøket av den danske skuespilleren Nielsen og innsett at han ikke kunne prestere på samme nivå.

Kritikken av oppsetningene, og ikke minst av rolleprestasjonene ved teateret, kan samles innenfor hovedkategoriene 1) stemmebruk og tale, 2) språk, 3) kropp og bevegelser, 4) personlige egenskaper og 5) tekst, stykke og tematikk.

Stemmebruk og tale

Rein Holm og *Critica* legger sterk vekt på at skuespillerne klarer å bruke *stemmen* på en god måte. Det klarer åpenbart ikke alle, om vi skal tro kritikken. I det nevnte lystspillet *Fugleskydningen* får skuespilleren (Paul Olsen) Boiflin⁵⁴ skarp kritikk for sin stemmebruk. Boiflin spiller en av hovedrollene som karakteren Trampel, og *Critica* skriver at Boiflin gjennomgående bruker stemmen feil. Selv om Boiflins stemme «af Naturen er god og bøielig»⁵⁵, viser den seg alltid i den samme rå skikkelsen, kan man lese. Mer teknisk blir kritikken når den omtaler Boiflins evne til å *gråte*. Fremfor å vise gledestårer, der rollen krever det, er det sorgens tårer han viser, sier kritikken. Dette følges opp med en instruksjon i hvordan det *bør* gråtes:

Graaden ytrer sig med sadanne Anledninger gjerne først ved nogle Muskeltrækninger ved Siderne af Munden, derpaa ved nogle uvilkaarlige Aandedræt, eller Suk, og endelig ved Hulken og Taarer, under hvilken Progression Skuespilleren maa have den høieste Grad af Opmerksomhed henvendt paa Modulationen af sin Stemme.⁵⁶

I en kritikk i *Morgenbladet* fra året før, også skrevet av Ole Rein Holm, kan man imidlertid lese at samme Boiflin ikke *ler* så aller verst. Om en skuespiller heter det, at «hans Latter er tvungen og unaturlig», og at han burde lære av «Hr. Bøcher eller Hr. Boiflin, der begge [...] lee overmaade godt».⁵⁷

En skuespiller som gjentatte ganger får kritikk for hvordan han fremfører sine replikker, er en viss Hr. Bøcher junior. I nr. 4–5 kan vi f.eks. lese: «Ved at see Hr. Bøcher junior, som Poul Jensen, maatte vi endnu meer end forhen beklage den Feil i Organet,⁵⁸ som denne talentfulde Skuespiller uden sin egen Brøde har at drages med.» Og poenget gjentas: «hans Organ laborerer af en Feil (...) som han vistnok vilde rette, naar han kunde». I utgangspunktet er det vanskelig å forstå hvilken feil herr Bøcher juniors organ faktisk har å slite med. To nummer senere, blir det imidlertid klart. Kritiker Rein merker seg med glede at Bøcher *lesper* mindre når han synger enn når han snakker, og det gir håp for fremtiden:

Ogsaa bemærkede vi med Fornøielse, at Hr. Bøcher junior, som Controlleur Hanf, som Sanger laborerer mindre af den ikke behagelige Lisper, end naar han taler, og nære derfor det Haab, at han ved Hjælp af Tid og Flid, ganske vil kunne overvinde den.⁵⁹

Et annet kriterium som er relevant for kritikken, er *sangstemmen*. Mange av forestillingene ved Christiania Theater inneholdt musikk og dans, og kritikken retter seg også mot denne delen av

scenekunsten. Hr. Saabye er en av flere skuespillere som får skarp kritikk for sin manglende evne til å synge rent: «[...] han sang saa uhyre falsk, at vi ikke undres over, at Madame Bøcher kunde døe deraf [som rollefiguren skulle], da vi selv vare nær ved at forgaae af Øremarter, og ønskede os næsten for et Øieblik at være en Hund, for med Anstændighed at kunde tude.»⁶⁰ Kritikken fortsetter i et senere nummer: «Vi maatte i denne Rolle ønske ham et heldigere Syngeorgan for at behage Publicum; thi ogsaa her vaklede hans Stemme mellem flere Tonearter paa en Maade der maatte støde enhver nogenlunde erfaren Musicus».⁶¹

Språk

Kritiker Holm kan bruke plass på å kommentere detaljer i hvordan et enkelt ord blir uttalt. Dette gjelder særlig der ikke-norske ord brukes: «Ordet «Sir» [uttales] ikke, som enkelte af dem gjorde, «Siir», men Sir, ligeledes med en Mellemlid af *e* og *ø*».⁶² Et område som gjentatte ganger er et tema for kritikken, er forholdet mellom norsk, dansk og norsk-dansk scenespråk. Det gjelder blant annet bruken av dialekt blant skuespillerne. Om Madam Boiflin står blant annet dette: «Hendes Provincialdialect var hende rigtignok noget i Veien».⁶³ Hun er ikke alene: «hun ei er den eneste af det qvindelige Personale, hvis Dialect man kunde ønske rensed».⁶⁴

Kommentarer som disse må ses i sammenheng med den til tider opphetede diskusjonen om teaterspråket på scenen i Christiania. Diskusjonen skyldtes flere forhold. Teaterets grunnlegger og instruktør Strömberg, var svensk, og opplært i en svensk teatertradisjon, inspirert av franske regler for hva som utgjorde godt teater. Dette ble av mange oppfattet som altfor stivt, både i hvordan skuespillerne førte seg og hvordan de snakket. I tillegg var han, nødvendigvis, svenskspråklig.⁶⁵ Språket skulle ikke være for stivt, men heller ikke for vulgært. Det skulle ikke inneholde for mye dialekt, eller «provincialismen», eller det som Rein Holm ved et tilfelle refererer til som «Aggerhusisk Pøbelsprog».⁶⁶ Seip oppsummerer innvendingene mot scenespråket slik: «Det er tydelig at kritikken ikke ønsker dansk uttale, men den vil heller ikke ha det den kaller vulgær norsk uttale; dessuten er den redd for svensk påvirkning fra selve teatersjefen, Strömberg».⁶⁷

Teaterspråket ble også en arena for den sterkt polariserte diskusjonen mellom patrioter og «danomaner», som også oppfattet teaterspråket som et tema for diskusjon. Rein Holm og flere med ham, ønsket at teaterspråket skulle kombinere det beste fra det danske og det norske. Han skriver i *Critica* at det beste er «en Forening af den danske klangfulde Bøielighed og den norske kraftige Reenhet».⁶⁸ Wergeland og hans patriotisk innstilte meningsfeller, oppfattet et slikt dansk-norsk teaterspråk som en unorsk og upatriotisk vederstyggelighet.⁶⁹ Når dialekter ønsket rensed og vokallyder ønskes forskjøvet er det også slike diskusjoner de må leses i lys av.

Kropp og bevegelser

Det fysiske handlingsrommet for skuespillerne i denne perioden var relativt begrenset. Som Rudler beskriver, sto skuespillerne ofte i en halvsirkel, vendt mot publikum, mens de fremførte sine replikker.⁷⁰ Det gjorde blant annet at hvordan man sto og førte seg kunne tillegges stor vekt. Dermed kunne kritikken blant annet fokusere på *armbevegelesene*:

Hans Maneerer, som gammel Mand, vare meget gode, naar vi kuns undtage enkelte Armbevægelser, hvilke man saavel i denne Rolle, som næsten stedse, kunde ønske lidt

mere afrundede hos denne meer og meer lovende, og for sin Kunst med Varme og Flid oppoffrende unge Mand». ⁷¹ Om skuespiller Boiflins prestasjon i en rolle, skriver *Critica*: «hans Hilsener udaf Vinduet vare for eensformige». På lignende vis skrives det om Hr. Saabye, at «kuns maatte vi ønske, at noget mindre svære Arme vilde gjøre ham det muligt, at skaffe sig noget mere runde og lette Overbevægelser». ⁷² Hr. Hegelund er på sin side plaget av «en vis convulsivisk Rykken i Lemmerne». ⁷³

Det er en kombinasjon av korrekt og naturlig kroppsføring som ser ut til å være et ideal for kritikken. Skuespillerne skal føre seg overbevisende, variert, naturlig og riktig, og ikke som Hr. Berg i tragedien Axel og Valborg av Oehlenschläger: «Hans Holdning, der næsten ellers altid pleier at være correct, var her falsk; thi for at vise Anstand behøver man ikke at læne sig bagover støttet paa det venstre Been og at slaae sig paa Laaret.» ⁷⁴

Personlige egenskaper

Når man i ettertid leser kritikkene både i *Critica* og i de samtidige publikasjonene *Morgenbladet* og *Christianias Aftenblad*, blir det mulig å forstå hva som drev skuespilleren Erik Chr. Müller til å publisere sine omtalte *antikritikker* i 1828. ⁷⁵ Mange av kritikkene går både detaljert og personlig til verks, og formulerer skarpe og gjentatte irettesettelser som lett kan leses som personlige fornærmelser i ettertidens anakronistiske lys. Flere av kommentarene er formulert i en oppgitt og belærende tone. Det må da for eksempel være mulig, antyder Rein Holm, å lære seg replikkene sine? Hr. van Deurs sliter åpenbart med dette:

[...] her, som Fyrsten, lader det til som om det er ham en Umulighed, at lære den; thi ingen av de Gange, vi have seet ham i disse smaae Partier, har han memoreret rigtig». En annen skuespiller, Hr. Nielsen, har både hukommelsesproblemer og andre kritikkverdige feil: «De væsentligste Feil hos ham er Affectation, Eensformighed og en utydelig Pronunciation samt slet Memoreren.» ⁷⁶

Det er også tydelig at det er noen skuespillere som møtes med mer systematisk kritikk i andre. Et eksempel på dette finner vi i den tidligere omtalte Poul Olsen Boiflin, som altså var en av svært få norske skuespillere på det nye teateret. Gjentatte ganger beskriver *Critica* og Rein Holm hvilke feil det er ved skuespillet til denne tidligere parykkmakeren og malersvennen. Ved et tilfelle skriver Rein Holm at han har forsøkt for siste gang: «dette er det sidste Forsøg, som vi gjør paa at bringe Hr. Boiflin til stadig Tænksomhed ved sit Spil.» ⁷⁷ I et senere nummer av *Critica* fortsetter imidlertid kritikken:

Det er besynderligt, at alle Advarsler, Paamindelser og Opmuntringer, som denne Skuespiller faaer, kunst virke for Øieblikket; thi har man ikke stadigt i Kikkerten, saa falder han strax tilbage, og begynder med sine gamle Skjødesynd, at stamme og repetere, uagtet han kan lade begge dele være, naar han vil. ⁷⁸

Tekst, stykke og tematikk

Det er ikke bare skuespillernes innsats som underlegges kritikk i *Critica*. Det gjør også teksten – det dramatiske utgangspunktet for forestillingene. Henrik Anker Bjerregaards *Magnus Barfods Sønner* ble for eksempel vurdert som et særlig viktig stykke. Det hadde premiere 27. november

1829 på Christiania Theater. Stykket ble godt mottatt av publikum, som ifølge Blanc forlangte at nasjonalsangen⁷⁹ umiddelbart ble avspilt.⁸⁰ I *Critica* ble det omtalt som «det første nationale historiske Drama, som vor Skueplads har fremstillet».⁸¹ Stykket får svært positiv, og selve stykket får langt mer omtale enn skuespillernes innsats, mens det i *Critica* vanligvis var motsatt. Behandlingen av det historiske temaet er gjort med ånd, smak og sannhet, skriver bladet:

Emnet, som gjør Forfatterens historiske Aand og Smag ligemegen Ære, er paa en passende Maade, og uden Misbrug av licentia poetica, sammentrængt saaledes at det, naar man vil sammenligne det med Kilden, Snorro Sturlesøn, gjengiver Hovedpersonernes, og især de to Kongers, Character med ægte reen Sandhed.⁸²

Bjerregaard får også svært positiv omtale av sine *versefötter* i stykket: «Den herlige, Alt henrivende Svada⁸³, som udgjør et saa lysende Punct iblandt vor ædle Skjalds Digteregenskaber fremtraadte her med fornyet Glands i hans ligesaa kraftige, som skjønt afrundede Jamber».⁸⁴ Disse jambene er også så gode at de skaper et grunnlag for et «mesterspill» hos Hr. Berg: «thi hans falske Accentuation var aldeles forsvunden».⁸⁵

Om andre stykker kan det sies at det har en «vel beregnet Intrigue, men en tildeels tung og døsigg, tildeels altfor abrupt Dialog»⁸⁶, eller at oversetteren har gjort en god jobb, «thi den rigtige Charactertegning deri er omplantet paa fremmed Jordbund med et sjeldent Held».⁸⁷ Holberg får på et tidspunkt positiv omtale både som karakterskildrer og som «dramaturg»: «Jeronimus i Kildereisen [...] er ypperlig tegnet; thi han er consequent fra Begyndelsen til Enden»⁸⁸, og: «Kildereisen ansees for eer af hans bedste Arbeider som Dramaturg».⁸⁹

Den kritikken som formidles på *Criticis* sider er for det første en svært personlig kritikk. Den er personlig i den forstand at den målbæres av en tydelig kritikerstemme, men den er først og fremst personlig i betydningen *personrettet*. Alle medlemmene av teaterets ensemble og alle rolleinnhavere blir omtalt, karakterisert og kritisert ved sitt navn, med noen få unntak. Skuespillernes personlige egenskaper på scenen blir beskrevet, gjerne i gjentatte kritikker. Som vi så, hadde for eksempel skuespilleren Boiflin et problem med å bruke stemmen riktig, selv om den var «god og bøielig», mens van Deurs på sin side slet med å huske replikkene sine. *Critica* formidler også en skuespillteknisk kritikk. Kritikken er rettet mot detaljer og konkrete elementer i hvordan skuespillerne snakker (eller, en sjelden gang, synger), hvordan de beveger seg, hvilken mimikk de har, hvordan de uttrykker bestemte følelser eller ulike sinnstilstander.

Samtidig handler kritikken også om teateret og om teaterkunsten som sådan. Et av begrepene Rein benytter for å si noe om en teaterforestilling, er «Illusionen». Feil uttale kan «forstyrre Illusionen», ved et tilfelle hadde andre kostymer forsterket illusjonen, og i et «Syngestykke» er det helt nødvendig for skuespillerne å spille mens de synger, «for nogenlunde at vedligeholde Illusionen». Den samlede kritikken i *Critica* er også preget av et blikk for utviklingen både av de enkelte skuespillerne og av teateret som sådan. En rekke av kritikkene følger opp tidligere kommentarer, både til navngitte skuespillere og til den kunstneriske driften av teateret.

Bare et kuriøst tidsbilde? Konklusjon og oppsummering

De foregående eksempler, gjennomganger og analyser har vært forsøk på å underbygge et par grunnleggende poenger. For det første, at teaterkritikk er noe annet enn litteraturkritikk, og at en historie over norsk teaterkritikk bør kunne skilles ut fra og ikke kun være en del av en historie over litteraturkritikken, enten denne er norsk eller dansk-norsk. Dette skyldes både at teater, i sin offentlig og institusjonaliserte form, er noe annet enn litteratur, og at teaterdiskursen på 1820-tallet hadde et tydelig nasjonalt preg. Det teater som svenske Strömberg fikk kongelig privilegium til å drive i 1810, var på flere måter et *nasjonalt* teater. Strömbergs opprinnelige privilegium var gitt under forutsetning av at han benyttet «sædelige Mennesker af de *Indfødte*» som skuespillere, og oppførte «Pantomimer, Operets og saadanne Skuespill i *Landets Sprog*, der forene Moralitet med Smag og Interesse».⁹⁰ Med andre ord skulle teateret, som først ble en realitet 17 år senere, besettes av nordmenn som snakket norsk. Til å begynne med var det kun norske skuespillere, men Strömberg innså at han hadde behov for krefter utenfra, og fikk i november 1827 kongelig *tillatelse* til å engasjere to danske skuespillere. Siden fulgte flere. Blanc skriver, «hermed var ogsaa Spiren lagt til Theatrets Opløsning som Nationaltheater».⁹¹

For det andre, har jeg forsøkt å vise hvordan slik teaterkritikk-historie nødvendigvis blir en uren bindrestreks-analyse, preget av behovet for en flerstemt kontekst. Den vurderingen som gjennomføres i *Critica*, i *Morgenbladet* og i *Christianias Aftenblad*, er preget av både personlige og politiske forhold, spørsmål om nasjonalitet og språk, estetikk og teatertradisjoner. Kritikkene publiseres i det jeg har valgt å kalle en pre-differensiert offentlighet, der estetiske, politiske, språklige og personlige diskurser er tett integrerte. Også de skriftlige genrene er integrerte, der dikt, farser og pamfletter kan kommentere dagspressens kritikker, som igjen møtes med pseudonym, perfid, prosa og poesi.

Snaue tohundre år etterpå, virker mange av utsagnene i *Critica* og *Morgenbladet*, fra Rein Holm og hans samtidige fremmedartede på oss. De virker mindre fremmedartede når de plasseres i en estetisk, politisk, biografisk og publisistisk sammenheng, men det er fremdeles to sekler mellom R og oss. Hvor *lite* anakronistisk er det mulig å være i lesningen av disse tekstene? Kanskje er spørsmålet feil stilt. Koselleck oppfordrer oss altså til å kombinere det diakrone og det synkrone; det samtidige og det usamtidige, i begrephistorisk analyse.⁹² Slik bør vi også angripe den tidlige teaterkritikken analytisk. En gjennomgang av teateroffentligheten på *Criticas* tid gir oss et synkront tidsbilde, som setter oss bedre i stand til å forstå hvordan teaterkunsten ble vurdert når Norge fikk sitt første teater. Samtidig gir den et grunnlag for å forstå utvikling av teaterkritikken, fordi det er her den begynte. Historien om Ole Rein Holm og *Critica* viser oss også en stabil tiltro og tillit til at den personlige, skjønnsbaserte vurdering av scenekunst er relevant, mulig, interessant og verdt å publisere.

Noter

- ¹ Dette prosjektet er finansiert av Kulturrådets program «Kunst, kultur og kvalitet».
- ² Beyer, *Norsk litteraturkritikks historie*; Linneberg, *Norsk litteraturkritikks historie*; Furuseth et al., *Norsk litteraturkritikks historie*.
- ³ Blanc, *Christiania Theaters historie*; Beyer, *Norsk litteraturkritikks historie*; Rudler, «Våre første teateranmeldere».
- ⁴ Rudler, «Våre første teateranmeldere».
- ⁵ Tveterås, *Norske tidsskrifter*, xiv.
- ⁶ Jf. Jordheim, «Øyeblikkets historie», 57.
- ⁷ Furuseth og Vassenden, «Innledning», 15.
- ⁸ Luhmann, *The Differentiation of Society*.
- ⁹ Tjønneland, *Kritikk før 1814*.
- ¹⁰ Beyer et al.
- ¹¹ Christophersen, *Norsk litteraturkritikk*.
- ¹² Christophersen, *Norsk litteraturkritikk*, IX.
- ¹³ Jørgensen, *Det danske anmelderis historie*, 40f; se også Trolie, «Skuespilleren Michael Rosings forutsetninger».
- ¹⁴ Tjønneland, *Kritikk før 1814*, 9.
- ¹⁵ Beyer et al., 30ff.
- ¹⁶ *Christianias Aftenblad* nr. 1, 3. oktober 1827, 2.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Blanc, 21.
- ¹⁹ Müller, *Critiker i Christianias Aftenblad*.
- ²⁰ Müller, *Critiker*, 2.
- ²¹ Arntzen, «Hva sier teaterkritikken», «Personlig formidling og faglig forståelse», «*Fra spectateur til connaisseur og criticus*».
- ²² Rudler.
- ²³ Kittang, *Møtestader*, 91.
- ²⁴ Furuseth et al., 14.
- ²⁵ Halvorsen, *Norsk Forfatter-Lexicon*, 706.
- ²⁶ Worm-Müller 1922, *Christiania sparebank gjennom hundrede aar*, 205.
- ²⁷ Lassen, *Henrik Wergeland*, 79.
- ²⁸ Halvorsen.
- ²⁹ Blanc.
- ³⁰ Rudler.
- ³¹ Beyer et al., 280.
- ³² *Morgenbladet*, 30. april 1829.

³³ Redaksjonen i avisen tilføyer også i et fotnote at «Hermed maa denne Feide ansees for endt i *Morgenbladet*, og de Stridende maa opsøge sig en anden Valplads, hvis de agte at fortsætte Kampen».

³⁴ *Morgenbladet*, 3. mai 1829.

³⁵ Publisert i *Nyeste Skilderie af Christiania og Stockholm*, 30. desember 1830.

³⁶ Kabell, *Wergeland*, 158.

³⁷ Ibid.

³⁸ Wergeland, *Samlede skrifter*, bd. 1, 419.

³⁹ Seip, «En kampsituasjon i Henrik Wergelands liv», 99; se også Ustvedt, *Henrik Wergeland*, 193.

⁴⁰ Schwach, *minnedikt*, 1832.

⁴¹ Schwach, *Erindringer af mit Liv*.

⁴² Gladsø, *Teater mellom jus og politikk*.

⁴³ Dette teateret blir ofte omtalt som det første offentlige teateret i Norge. Dette er imidlertid feil. Allerede i 1803 åpnet en offentlig tilgjengelig teaterinstitusjon i Trondheim, som også ble omtalt som «Det offentlige Theater» når forestillingene ble annonsert i Trondheimspressen. Forestillingene ble imidlertid ikke gjenstand for noen systematisk teaterkritikk, som altså først kan sies å oppstå i tilknytning til teateret i Christiania drøye tjue år senere. Jf. Jensson, *Teaterliv i Trondhjem 1800–1865* og Skagen, *Fra grevens gård til Prinsens gate*.

⁴⁴ Jf.

https://lokalhistoriewiki.no/images/Plan_over_Christiania_Bye_og_en_Deel_af_Forst%C3%A6derne_-_no-nb_krt_00570.jpg

⁴⁵ Huitfeldt-Kaas, *Christiania Theaterhistorie*.

⁴⁶ Blanc; Anker, *Christiania Theater's repertoire 1827–99*.

⁴⁷ *Morgenbladet*, 1. februar 1827, 1.

⁴⁸ Christensen, «Det første offentlige norske teater og datidens kritikk».

⁴⁹ *Critica*, nr. 21–22, 4.

⁵⁰ Anker, *Christiania Theater's repertoire 1827–99*.

⁵¹ *Critica*, nr. 1, 1.

⁵² *Fugleskydningen* er et stykke skrevet av den tyske forfatteren Carl Heun, under forfatternavnet Heinrich Clauren. I Norden var stykket blant annet tidligere spilt hele 22 ganger på Det Kongelige Teater i København, mellom 1822 og 1827. Jf. <http://danskforfatterleksikon.Danmark/1850t/tnr873.htm> [lest 15.03.2018] På Christiania Theater ble det spilt fem ganger mellom 1828 og 1831 (jf. Anker 1956).

⁵³ *Critica*, nr. 4–5, 1.

⁵⁴ Anker (*Christiania Theater's pensjonsfond*, 33) oppgir at Boiflin var et kunstnernavn for skuespilleren Poul Olsen, en av svært få norske skuespillere ved teateret den første perioden.

⁵⁵ *Critica*, nr. 4–5, 3.

⁵⁶ *Critica*, nr. 4–5, 4.

⁵⁷ *Morgenbladet*, 19. november 1828.

⁵⁸ Organet = taleorganet.

⁵⁹ *Critica*, nr. 8–9, 2.

⁶⁰ *Critica*, nr. 19–20, 3f.

⁶¹ *Critica*, nr. 21–22, 1.

⁶² *Critica*, nr. 2–3, 2.

⁶³ *Critica*, nr. 6–7, 4.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ *Blanc*, 14.

⁶⁶ Seip, *Gjennom 700 år*, 50.

⁶⁷ Ibid., 49.

⁶⁸ *Critica*, nr. 6–7, 4.

⁶⁹ Seip, *Gjennom 700 år*.

⁷⁰ Rudler.

⁷¹ *Critica*, nr. 2–3, 1.

⁷² *Critica*, nr. 12–13, 1.

⁷³ *Critica*, nr. 19–20, 2.

⁷⁴ Ibid., 3.

⁷⁵ Müller.

⁷⁶ *Critica*, nr. 8–9, 1.

⁷⁷ *Critica*, nr. 2–3, 4.

⁷⁸ *Critica*, nr. 10–11, 2.

⁷⁹ På dette tidspunktet var «Sønner av Norge nasjonalsang», og teksten til denne var også skrevet av Bjerregaard.

⁸⁰ *Blanc*, 50.

⁸¹ *Critica*, nr. 10–11, 3.

⁸² Ibid.

⁸³ Merk at «svada» på dette tidspunktet var et positivt ladet begrep, noe i nærheten av «veltalenhet», «overbevisende tale» e.l., etter den romerske gudinnen for veltalenhet eller overtalelse, Suada el. Suadela.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ *Critica*, nr. 6–7, 2.

⁸⁷ *Critica*, nr. 8–9, 3.

⁸⁸ *Critica*, nr. 10–11, 1.

⁸⁹ Ibid., 2. «Dramaturg» bør i denne sammenhengen forstås som «dramatiker».

⁹⁰ I *Blanc*, 5, min uth.

⁹¹ Ibid., 25.

⁹² Koselleck, *Futures Past*, Jordheim, «Against periodization».

Litteratur

- Anker, Øyvind. *Christiania Theater's repertoire 1827–99: fullstendig registrant*. Oslo: Gyldendal, 1956.
- Anker, Øyvind. *Christiania Theater's pensjonsfond. Historisk oversikt 1830–1965*. Oslo: Theateret, 1965.
- Ansteinsson, Eli. *Teater i Norge. Dansk scenekunst 1813–1863*. Oslo: Universitetsforlaget, 1968.
- Arntzen, Knut O. 1985. «Hva sier teaterkritikken?». *Spillerom* 12, nr. 1 (1985): 16–25.
- Arntzen, Knut O. «Personlig formidling og faglig forståelse. Teaterkritikken og det nyimpresjonistiske». I *Kulturjournalistikk*, redigert av K. A. Knapskog og L. O. Larsen, 229–246. Oslo: Spartacus, 2008.
- Arntzen, Knut O. «Fra spectateur til connaisseur og criticus: Teaterkritikken i lys av det bistrioniske.» I *Kritikk før 1814*, redigert av Eivind Tjønneland, 551–557. Oslo: Dreyer, 2014.
- Beyer, Edvard et al. *Norsk litteraturkritikkens historie 1770–1848*. Oslo: Universitetsforlaget, 1990.
- Blanc, Tharald. *Christiania Theaters historie*. Christiania: Cappelen, 1899.
- Christophersen, Tom (red.). *Norsk litteraturkritikk 1770–1890 : en antologi*. Oslo: Gyldendal, 1974.
- Christensen, Hjalmar. «Det første offentlige norske teater og datidens kritikk. 1827–1828». *Kringsjaa*, bind XXV, 661–669, 743–754 (1905).
- Furuset, Sidsel; Jan Thon og Erik Vassenden (red.). *Norsk litteraturkritikkens historie 1870–2010*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Furuset, Sidsel og Erik Vassenden. «Innledning». I *Norsk litteraturkritikkens historie 1870–2010*, redigert av Sidsel Furuset et al., 13–24. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Gladso, Svein. *Teater mellom jus og politikk: studier i norsk teater fra 1700-tallet til 1940*. Oslo: Unipub, 2004.
- Halvorsen, J.B. *Norsk Forfatter-Lexicon*. Kristiania: Den Norske Forlagsforening, 1888.
- Huitfeldt-Kaas, H.J. *Christiania Theaterhistorie*. Kjøbenhavn: Gyldendalske Boghandel, 1876.
- Jensson, Liv. *Teaterliv i Trondhjem 1800-1835. De dramatiske selskapers tid*. Oslo: Gyldendal, 1965.
- Jordheim, Helge. «Against periodization: Koselleck's theory of multiple temporalities». *History and Theory* 51, nr. 2 (2012): 151–171.
- Jordheim, Helge. «Øyeblikkets historie. Om antropologiske og historiske tider». *Norsk antropologisk tidsskrift* 23, nr. 1 (2012): 55–65.
- Jørgensen, John C. *Det danske anmelderis historie. Den litterære anmeldelses opståen og udvikling 1720–1906*. København: Fisker & Schou, 1994.
- Kabell, Aage. *Wergeland. 2: Manddommen*. Oslo: Det norske videnskaps-akademi, 1957.
- Kittang, Atle. *Møtestader : utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*. Oslo: Samlaget, 1988.
- Koselleck, Reinhart. *Futures past: on the semantics of historical time*. London: MIT Press, 1985.

- Lassen, Hartvig. *Henrik Wergeland og hans samtid*. Christiania: P.T. Mallings, 1866.
- Linneberg, Arild. *Norsk litteraturkritikks historie. Bind II: 1848–1870*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Luhmann, Niklas. *The Differentiation of Society*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Müller, E. C. *Critiker i Christianias Aftenblad, prøvede ved Anticritiker : en Udsigt over en del Gallimathias i noget Criticasterie i Mai og Juni*. Christiania, 1828.
- Rudler, Roderick. «Våre første teateranmeldere». *Edda* 49 (1962): 189–212.
- Schwach, Conrad N. *Erindringer af mit Liv indtil Ankomsten til Trondhjem, nedskrevne i Aaret 1848*. Originalmanuskript, 1848. Digital utgave: [\[Lest 15.09.18\]](https://drive.google.com/file/d/0B5JF70nyQjgkTmNrb3FTcjNzZUE/view?usp=sharing)
<https://drive.google.com/file/d/0B5JF70nyQjgkTmNrb3FTcjNzZUE/view?usp=sharing>
- Seip, Didrik Arup. «En kampsituasjon i Henrik Wergelands liv». I *Wergelandiana. Studier tilegnet Dr. Rolv Laache på hans 50-års dag*, 86–100. Oslo: Tanum, 1936.
- Seip, Didrik Arup. *Gjennom 700 år. Fra diskusjonen om norsk språk*. Oslo: Fabritius, 1954.
- Skagen, Annabella. *Fra grevens gård til Prinsens gate. Teater i Trondhjem 1790–1814*. Trondheim: NTNU, 2015. (Ph.D.-avhandling)
- Tjønneland, Eivind (red.). *Kritikk før 1814. 1700-tallets politiske og litterære offentlighet*. Oslo: Dreyer, 2014.
- Trolie, Tor. «Skuespilleren Michael Rosings forutsetninger for møtet med parisisk teater i 1788: Brytning mellom nytt og gammelt». I *Kritikk før 1814*, redigert av Eivind Tjønneland, 558–572. Oslo: Dreyer, 2014.
- Tveterås, Harald. *Norske tidsskrifter : bibliografi over periodiske skrifter i Norge inntil 1920*. Oslo: Universitetsbiblioteket, 1940.
- Ustvedt, Yngvar. *Henrik Wergeland – en biografi*. Oslo: Gyldendal, 1994.
- Wergeland, Henrik. *Samlede skrifter: trykt og utrykt*. Oslo: Steen, 1918–1922
- Worm-Müller, Jacob. *Christiania sparebank gjennom hundrede aar: 1822–1922*. Christiania, 1922.